

CONVERGENCIAS POÉTICAS MARTÍ/DARÍO

Carolina Sancholuz*

RESUMEN:

Este trabajo procura analizar los modos en que se inscribe y se constituye el yo poético y las figuraciones del poeta en los poemas iniciales de *Versos sencillos* de José Martí y en el famoso poema liminar de *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío. Nuestra perspectiva pone el acento en un acercamiento comparativo entre producciones poéticas centrales de, sin dudas, las dos figuras faro del Modernismo hispanoamericano. Como punto de partida nos orienta la sugerente lectura de Guillermo Sucre, quien, en su ensayo *La máscara, la transparencia*, nos advierte acerca de las indudables convergencias entre ambos autores.

PALABRAS CLAVE:

Convergencias-Darío-Martí-Poesía-Sujeto Lírico

This paper attempts to analyze the ways in which the figure of poetic subject and figurations of the poet appears in *Versos sencillos*, by José Martí, and the famous first poem of *Cantos de vida y esperanza*, by Rubén Darío. Our perspective emphasizes a comparative approach between central poetic productions of the two great figures of the Latin American Modernism. As a starting point we follow suggestive reading guides by Guillermo Sucre, who, in his essay *La máscara, la transparencia*, underlines the convergences between both authors.

Keywords:

Convergences - Darío - Martí- Lyrical Poetry - Subject

* Dra. en Letras, Profesora Titular de Literatura Latinoamericana I, Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades (UNLP) e Investigadora Adjunta CONICET, en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS-UNLP-CONICET). carosancholuz@gmail.com
Enviado: 14/06/2016. Evaluado 12/08/2016.

A la maestra Susana Zanetti, brillante e infatigable lectora de Martí y Darío

“¡Oh, Cuba! ¡Eres muy bella, ciertamente, y hacen gloriosa obra los hijos tuyos que luchan porque te quieren libre; [...] mas la sangre de Martí no te pertenecía; pertenecía a toda una raza, a todo un continente; pertenecía a una briosa juventud que pierde en él quizá al primero de sus maestros; pertenecía al porvenir!”
Rubén Darío, “José Martí”, *Los raros*

Las palabras del epígrafe, muy citadas y no por ello menos significativas, entrañan el hondo reproche de Rubén Darío, al cuestionar la tensión poeta/patriota que atraviesa la figura de José Martí. Darío asume claramente su posición, tomando partido por el poeta, a quien reconoce como “maestro” y figura inicial de una tradición poética moderna que se recorta sobre un fondo de carencia, vacío y pobreza. De allí que Cuba no sea la única destinataria interpelada en esta magistral necrológica, sino también la América hispánica en general: “¡Sí, americanos, hay que decir quien fue aquel grande que ha caído! Quien escribe estas líneas, que salen atropelladas de corazón y cerebro, no es de los que creen en las riquezas existentes de América... ¡Somos muy pobres! (...) Quien murió allá en Cuba era de lo mejor, de lo poco que tenemos nosotros los pobres; era millonario y dadivoso [...]” (Darío, 1952: 193) Desde su lugar de cronista faro del diario *La Nación de Buenos Aires*, -rol en el cual fue precedido, como sabemos, por el propio Martí-, Darío señala que son precisamente las páginas del periódico las que atesoran, simbólicamente y materialmente, lo mejor de la renovación de la lengua castellana, alimentada y fraguada en las vertiginosas mesas de redacción de la prensa.

Frente a la pobreza y carencia de quienes se encontraban “en el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a que se consagran” (Darío, 1977: 179), según la clara constatación que el poeta formula en sus famosas “Palabras liminares”, Darío erige como contrapartida la abundante cornucopia de la escritura martiana “[...] hay entre los enormes volúmenes de *La Nación*, tanto de su metal fino y piedras preciosas [...]”; “Nunca la lengua nuestra tuvo mejores tintas, caprichos y bizarrías.” (Darío, 1952: 193 y 194).¹ Me interesa particularmente el gesto dariano mediante el cual, sin desplazarse de su rol de escritor asume también el papel de lector especializado, atento y crítico, eligiendo, seleccionando entre “aquellas kilométricas epístolas” las más importantes o emblemáticas de las crónicas martianas, como por ejemplo, la dedicada al poeta Walt Whitman, cuya obra se conoce antes en el ámbito hispanoamericano que en Francia. Percibo en este gesto la intención consciente y reflexiva de construir una tradición a partir de redes, lazos, comunidades artísticas que permiten pensar en una América Latina que, a medida que se está abriendo camino, señala a su vez el derrotero de las nuevas tendencias estéticas y literarias. En esta línea, el reconocimiento de Martí, más allá de la admiración que despierta la figura del “maestro”, entraña la posibilidad de afirmar y afirmarse en una estética renovada y renovadora de la poesía en español que Darío consolida en el “Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza*. Ante una “expresión poética anquilosada” (Darío, 1977: 243), impulsa la imperiosa necesidad de una revolución formal “porque la forma es lo primero que toca a las muchedumbres.” (Darío, 1977: 243) Al caracterizar los trazos peculiares que conforman la escritura martiana, Darío celebra su estilo que resulta una sutil mezcla “muy antigua y muy moderna”, como una puesta en abismo de sus propias

búsquedas estéticas y que proyecta en la figura del otro una imagen fuerte del poeta en la cual ambos pueden confluír:

Sí, aquel prosista que siempre fiel a la Castalia clásica se abrevó en ellos todos los días, al propio tiempo que por su constante comunión con todo lo moderno y su saber universal y políglota, formaba su manera especial y peculiarísima, mezclando en su estilo a Saavedra Fajardo con Gautier, con Goncourt [...]; usando a la continua del hipérbaton inglés, lanzado a escape de cuadrigas de metáforas, retorciendo sus espirales de figuras; pintando ya con minucia de prerrafaelista las más pequeñas hojas del paisaje, ya a manchas, a pinceladas súbitas [...]; aquel fuerte cazador, hacía versos. (Darío, 1952: 198-199).

¿No es acaso la “mezcla” y la incorporación “devoradora”² de lecturas, formas, palabras, metros lo que caracteriza las marcas de la escritura dariana y modernista?³ La silueta que Darío traza de Martí en *Los raros* me incita a pensar en las convergencias entre uno y otro, al amparo de una reflexión que Guillermo Sucre desliza en *La máscara, la transparencia*, profundo y sensible libro de ensayos dedicado a la poesía hispanoamericana⁴:

Algunos críticos, sin embargo, suelen oponer José Martí a Darío. El poeta comprometido y americanista frente al evadido; el poeta directo (“natural”) frente al poeta elaborado (“cultural”). Estas oposiciones pueden ser reales; aún habría otras más profundas. [...] Sin embargo, estas diferencias con Darío, lejos de borrar, ponen más de relieve las convergencias entre ambos. Como Darío, Martí cree sobre todo en la poesía como realidad verbal. [...] Aún, como Darío, y es lo que le confiere a ambos un puesto en la modernidad, tuvo la intuición del poeta como un mediador del lenguaje, que lo sirve y no se sirve de él [...] (Sucre, 2001: 24,25)

Lo que Sucre describe en términos de “intuición del poeta como mediador del lenguaje”, refiere a la profunda conciencia de Martí y Darío respecto de la autonomía de la poesía y del rol del poeta, problema que se disemina en gran parte de la obra de ambos autores pero que emerge con mayor énfasis en alguno de sus prefacios-manifiestos, textos programáticos del Modernismo como el magistral “Prólogo al Poema del Niágara” o el “Prólogo” de los *Versos sencillos* de José Martí, como así también en los famosísimos prólogos darianos como las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*, el “Prefacio” de *Cantos de vida y esperanza* y “Dilucidaciones” de *El canto errante*.⁵

En el próximo apartado propongo trazar posibles convergencias entre Martí y Darío, atendiendo al modo en que ambos escritores configuran e inscriben en su obra imágenes potentes del poeta y apelan a la elección de una voz poética que se afirma en la primera persona. Para ello he recortado un repertorio emblemático: los tres poemas inaugurales de los *Versos sencillos*, que me permito leer como si se tratara de un solo texto poético, y el famoso poema que abre *Cantos de vida y esperanza*. La posición central que ocupan en el espacio textual de ambos libros puede pensarse a partir de las reflexiones del reconocido ensayo de Edward Said *Beginnings* (1975), pero releído desde la perspectiva caribeña y latinoamericana de Arcadio Díaz Quiñones. El ensayista

y crítico puertorriqueño señala que el comienzo, el principio, el *incipit* es el topos por excelencia del escritor moderno: un acto inaugural que se piensa prospectiva o retrospectivamente y que implica a su vez, una toma de posición respecto de la tradición. Para Díaz Quiñones los “comienzos” de *Versos sencillos* como así también los modos en que Darío pensaba sus *beginnings* en libros como *Los raros*, *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*, reiteran la libertad en que ambos poetas se mueven entre tradiciones profusas y diversas. En Martí, Díaz Quiñones destaca resonancias y convergencias con Whitman, Emerson pero también con las formas del canto popular con sus ritmos, el gusto por los paralelismos, el verso octosílabo. En Darío subraya la síntesis de elementos heterogéneos y modelos discordantes:

Y en *Cantos de vida y esperanza* (1905) reiteraba la libertad con que se movía entre múltiples direcciones. “y muy siglo diez y ocho y muy antiguo/ y muy moderno; audaz, cosmopolita;/con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,/ y una sed de ilusiones infinita”. Darío inauguró así una poética moderna que se convirtió en paradigma de *beginnings* para sus muchos seguidores. (Díaz Quiñones, 2006: 25-26)

Avatares del sujeto modernista: figuraciones y fluctuaciones de la primera persona entre la máscara y la transparencia.

Baste leer el famoso verso que inaugura el poema-apertura de *Versos sencillos* “Yo soy un hombre sincero” y confrontarlo con el que abre *Cantos de Vida y esperanza*, el célebre “Yo soy aquel que ayer nomás decía”, para sugerir posibles líneas de convergencia entre los poemas. En uno y otro verso se destaca la voz de un sujeto poético que se reafirma a través de la primera persona. Se trata de un yo que se reitera y multiplica en ambos poemas, que regresa una y otra vez, insistente, a través de marcas textuales como las desinencias verbales, los diversos pronombres personales y posesivos que remiten al yo. Martí elige el verso octosílabo, forma popular y tradicional de la poesía en lengua española, y como modo verbal, el presente del Indicativo,⁶ a través del cual el sujeto parece autodefinirse de manera plena, como “hombre sincero”, adjetivo que se reitera y llena de significaciones hasta tornarse un tópico del libro. Así, el primer verso del poema inaugural se religa al sentido que atraviesa el prólogo de los *Versos sencillos*, y que se sintetiza por lo menos en dos lugares clave de la presentación: una vez más, el comienzo “Mis amigos saben cómo se me salieron estos versos del corazón.” (Martí, 1997: 187) y el final: “Y porque amo la sencillez, y creo en la necesidad de poner el sentimiento en formas llanas y sinceras”. (Martí, 1997: 188). Si bien se podría pensar en una figuración romántica de un poeta “confesional”, íntimo, que apela a ciertos lugares comunes de la afectividad (corazón, sentimientos, la carga afectiva de la variante *me*), sin embargo, lo confesional se diluye a lo largo de los 46 poemas que componen los *Versos sencillos*, tal como lo afirma Susana Zanetti en su sensible y profundo ensayo acerca de la tensión autobiográfica en *Versos sencillos*.⁷ Ahora bien, si aproximamos hasta homologar la primera persona del prólogo al sujeto que se autofigura en los poemas iniciales, podríamos deslizarse que habría una identidad posible entre uno y otro, esto es, deberíamos advertir el riesgo de una lectura que suponga una continuidad “llana”, para apelar al adjetivo martiano, entre el sujeto textual que firma el prólogo (el yo biográfico) y el sujeto poético de los poemas. Corramos el

riesgo pero tomando ciertos recaudos, como nos previene Julio Ortega cuando, refiriéndose a las numerosas lecturas sobre Darío que tienden a la “confusión de la vida con la obra”, señala una observación que también opera en el caso de Martí: “Se impone, por ello, una cautela crítica ante la profusión ‘biografológica’ y su presunción de la total legibilidad del poeta”. (Ortega, 2003: 155). En este sentido resulta productiva la noción de “espacio autobiográfico” como la piensa Nora Catelli, cuando la define como una instancia mediadora y lugar de la impostura, “donde un yo, prisionero de sí mismo [...] proclama para poder narrar su historia que él (o ella) fue aquello que hoy escribe.” (Catelli, 1991: 11)⁸.

¿Qué efecto provoca la impostura en la constitución de la voz poética? Por un lado posibilita situar los elementos autobiográficos presentes en el texto, no tanto desde un punto de vista estrictamente referencial, sino formando parte de una construcción literaria que se sitúa como la experiencia de un sujeto real. El verso dariano comienza igual que el de Martí “Yo soy” pero lejos de la aparente “llaneza” martiana, se bifurca en dos temporalidades diferentes que imponen un corte en el endecasílabo (verbo en presente “soy” /verbo en pretérito imperfecto “decía”) y en dos instancias posibles del sujeto que configuran un particular “espacio autobiográfico” entre el yo y el deíctico aquel; un yo que, para usar las certeras palabras de Catelli, “proclama para poder narrar su historia que él fue aquello que hoy escribe.” (Catelli, 1991: 11). Ya lo había observado con precisión Sylvia Molloy, en su ensayo “Ser y decir en Darío: el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza*”, cuando propone leer el poema dariano más cercano al modelo del autorretrato que de la autobiografía:

Enunciado por una primera persona que se expone a sí misma, este texto estaría más cerca del autorretrato, tal como lo ve Beaujour, que de la autobiografía: “La fórmula operante del autorretrato es por lo tanto: ‘No os contaré lo que he hecho sino que os diré *quién soy*.’ La fórmula es aplicable al poema liminar de *Cantos de vida y esperanza* de Darío siempre que se le dé una vuelta de tuerca adicional: no “os diré *quién soy*” sino, en la inmediatez ilocutoria del texto, “os diré *quién digo que soy*.” El poema de Darío vuelve patente esta intención de equiparar, desde el primer verso, el *ser* con el *decir*. (Molloy, 1988: 30)

Esta duplicación ser/decir condiciona la exposición del yo, ya que opera en el verso una “doble alteración”: “hay desajuste de tiempo (soy/decía) y de persona (yo/aquel)” (Molloy, 1988: 39). Sin embargo, Molloy subraya un aspecto muy interesante, porque invierte lecturas críticas que dan por sentado que este poema y todo *Cantos de vida y esperanza* estarían “superando” la estética propuesta en *Prosas profanas*: “Porque en realidad, al incluir a *aquel que ayer nomás decía* en el presente del *yo soy*, es decir al actualizarlo, el yo del poema liminar no clausura, no se desdice, sino vuelve decirse de la vieja manera. Es al citarse. [...] Una vez más el yo dariano no descarta: asimila y *se asimila*.” (Molloy, 1988: 39)

Volvamos a José Martí y a la lectura que propone Susana Zanetti en el ensayo antes aludido, “‘Es pequeño-es mi vida’. La tensión autobiográfica en *Versos sencillos* de José Martí”. Allí Zanetti, como Ortega, también nos previene de caer en la tentación de leer en la poesía martiana páginas de la vida del propio Martí, cuando, ante la complejidad de esta cuestión que el crítico requiere dirimir, afirma lo siguiente: “Es tan difícil de obturar en la lectura de *Versos sencillos* esa dimensión autobiográfica como

errado acudir a remitirla o confrontarla con la ‘verdad de lo real.’” (Zanetti, 2004: 97) ¿Cómo salir entonces de esta trampa? ¿Cómo evitar el malentendido y por lo tanto desventuradas lecturas críticas? Zanetti propone algunas herramientas para discurrir sobre esta dimensión autobiográfica que no es posible desatender en *Versos sencillos*, volviéndola constitutiva de la particular trama poética que conforman los poemas:

Si los *Versos sencillos* se deslizan hacia la autobiografía, es sobre todo en cuanto ello posibilita la expansión de vínculos con frecuencia enigmáticos entre el sujeto y el mundo, entre los pasados y el presente, a partir de escenas que el lector recibe como surgidas de una historia individual, pero que se presentan reacias a la expresión de lo vivido en tanto resultado de un proceso definido y lineal. (Zanetti, 2004: 98)

Precisamente la dimensión autobiográfica se escuda en la recurrencia estratégica de lo velado. Creo percibir en este aspecto otra articulación posible entre la figuración de la primera persona en los tres poemas introductorios martianos y el poema liminar dariano. Por ejemplo, la referencia a algunos datos o episodios del pasado se diluye en cierta percepción objetivada de ese pasado, de un sujeto que lo evoca y se distancia, para volver a su presente. Así leemos en los versos de Darío: “Yo supe de dolor desde mi infancia;/ mi juventud..., ¿fue juventud la mía?/ Sus rosas aun me dejan la fragancia.../una fragancia de melancolía...” (Darío, 1977: 244) Si la estrofa dariana sugiere un pasado que se localiza en dos momentos del yo, la infancia y la juventud, la pregunta retórica siembra la incertidumbre y ese pasado alcanza la dimensión del presente al impregnar de melancolía lo que antes fue dolor, esto es, al no resolver el duelo que atañe a la pérdida de esa juventud. El sujeto no aclara o explicita la causa del dolor, que, como notamos, no se acompaña de ningún pronombre que lo personalice.

Veamos ahora una de las estrofas del primer poema de *Versos sencillos*: “Yo sé los nombres extraños/ de las yerbas y las flores/y de mortales engaños,/y de sublimes dolores.” (Martí, 1997: 189). Este sujeto parece asumirse seguro de sí y de sus saberes, tal como se autotitula en los “yo soy”, “yo sé” y “yo quiero” que Susana Zanetti caracteriza como “muchas veces desafiantes”, que se reiteran una y otra vez en los tres poemas introductorios y a lo largo del poemario en general.⁹ El verso que se enuncia en presente “yo sé” y que se cierra con un saber del dolor, posibilita la expansión de un vínculo entre el presente y el pasado, en tanto el “yo sé” del presente se construye como enunciado de un sujeto de la experiencia.¹⁰ En este punto encontramos una convergencia entre el yo poético de la estrofa martiana y el de la dariana: ambos se conforman a partir de una experiencia subjetiva que se funda en el dolor.

Volviendo a la famosa primera redondilla martiana, esta vez, completa: “Yo soy un hombre sincero/ de donde crece la palma,/y antes de morirme quiero/ echar mis versos del alma.” (Martí, 1997: 189), notamos que los verbos se proyectan hacia el futuro -la muerte-, cuya superación o trascendencia estaría cifrada en ese encabalgamiento que articula el verbo volitivo con el infinitivo “quiero/echar”. Aquello que se echa fuera de sí define otra de las figuraciones fuertes del yo poético en los poemas de *Versos sencillos*, la imagen del poeta, y más precisamente, del poeta cantor. “Es asimismo un cantor”, observa Arcadio Díaz Quiñones y agrega: “En efecto, los versos se rinden tributo a sí mismos, empleando fórmulas de las tradiciones orales. Muy pronto los lectores empezaron a saberlos de memoria, y a cantarlos.” (Díaz Quiñones, 2006: 25).¹¹ La primera redondilla se engarza con la siguiente, donde el yo poético se

manifiesta en un movimiento continuo, como un “yo capaz de circular por lugares y tiempos múltiples” (Díaz Quiñones, 2006: 24), que enlaza arte y monte, arte y naturaleza: “Yo vengo de todas partes/y hacia todas partes voy:/Arte soy entre las artes/en los montes, monte soy.” (Martí, 1997: 189)

También la primera estrofa del poema liminar de *Cantos de vida y esperanza* presenta un yo poeta y cantor, una vez que leemos completo el cuarteto inicial: “Yo soy aquel que ayer no más decía/el verso azul y la canción profana,/ en cuya noche un ruiseñor había/que era alondra de luz por la mañana.” (Darío, 1977: 244). Hay un devenir temporal (de la noche a la mañana) que insinúa la capacidad transmutadora de la poesía y del arte, idea muy presente en la poética martiana si recordamos, por ejemplo, la estrofa que dice “Todo es hermoso y constante,/todo es música y razón/Y todo, como el diamante,/antes que luz es carbón” (Martí, 1997: 191). Susana Zanetti lo llama, con justas y bellas palabras, la “alquimia transfiguradora” de la poesía en *Versos sencillos*, fórmula que bien se podría aplicar a Darío. Por ejemplo, si pensamos en el derrotero espacial que traza el sujeto poético dariano, transfigurado en peregrino, notamos que trasmuta los avatares de la biografía en significaciones simbólicas que apelan a un orden superior, a la reunión de lo disperso en ese “Bosque ideal que lo real complica.” (Darío, 1977: 246): “y si hubo áspera hiel en mi existencia,/melificó toda acritud el Arte.” (Darío, 1977: 245). Por ello la selva dantesca sagrada aludida en el poema, atempera cualquier atisbo de la confesión; el tránsito vital del poeta solo se realiza a través de experiencias de la alta poesía, de la cultura y del arte: ¹²

Mi intelecto libré de pensar bajo,
bañó el agua castalia el alma mía,
peregrinó mi corazón y traje
de la sagrada selva la armonía.

¡Oh, la selva sagrada! ¡Oh, la profunda
emanación del corazón divino
de la sagrada sela! ¡Oh, la fecunda
fuente cuya virtud vence al destino!
(Darío, 1977: 246)

Observa Sylvia Molloy que el poema liminar dariano se inicia con una voz fuertemente autoconstitutiva; se trata de un yo que, a medida que el poema discurre y avanza sin embargo “se despersonaliza”: “Atendiendo acaso a la tarea de guía que le proponía al final de su ensayo Rodó, se generaliza hasta en el punto impersonal de la máxima, del consejo: ‘Por eso ser sincero es ser potente’”. (Molloy, 1988: 42) En esa flexión e inflexión del verso dariano hacia el modo impersonal (el “ser sincero” frente al “soy sincero” martiano) podríamos leer una línea de fuga dariana respecto de su “maestro”. Si el yo poético que impera en *Versos sencillos* pareciera permanecer idéntico a través de los cambios (recordemos que 36 de las 46 composiciones están en primera persona)¹³, en Darío “el autorretrato se vacía porque el yo se disemina en sus marcas textuales: precisamente para poder seguir siendo en el poema.” (Molloy, 1988: 42).

Ambos enormes poetas se aventuran a la pregunta por el yo, en el sentido apuntado por Julio Ortega cuando afirma que “en la poesía moderna la reflexión sobre el instrumento es también una pregunta sobre el yo.” (Ortega, 1970: 17). Los poemas

inaugurales martianos y el poema liminar dariano plantean los conflictos que atraviesan al sujeto moderno y modernista, tensionado entre la máscara y la transparencia, entre la poesía y la experiencia, entre la sensibilidad y la contingencia, como instancias o dicotomías que, finalmente, los propios poemas tienden a diluir y a conciliar. Las apuestas poéticas de Martí y Darío pueden converger en las iluminadoras palabras de Susana Zanetti, cuando señala que:

La poesía entraña en ellos una suerte de alquimia transfiguradora, cifra de relaciones últimas entre el hombre y los hombres, entre el sujeto y la naturaleza, entre el ser y el universo, entre vida y muerte. [...] Como instancia de autoconocimiento se apela a ese poder de la poesía, capaz de irradiar en la experiencia vivida atisbos, o mejor cifras, de unidad y sentido. (Zanetti 2004: 111)

BIBLIOGRAFÍA

- Arce de Vázquez, Margot (1973) “Algunas notas sobre la estructura general de los *Versos sencillos*”. En: *Bulletin Hispanique*, t. 75 bis, pp. 495-509.
- Catelli, Nora (1991) *El espacio autobiográfico*. Barcelona, Lumen.
- Darío, Rubén (1952) *Los raros*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, colección Austral.
- Darío, Rubén (1976) *Autobiografías*. Buenos Aires, Marymar.
- Darío, Rubén (1977) *Poesía*. Prólogo de Ángel Rama y edición de Ernesto Mejía Sánchez, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- García Marruz, Fina (1991). “Modernismo, modernidad y orbe nuevo”. En: *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, nº 14, pp. 16-35.
- Martí, José (1997) *Vibra el aire y retumba. Poesía*. Prólogo de Roberto Fernández Retamar, Buenos Aires, Losada.
- Molloy, Sylvia (1979) “Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío”. En: *Revista Iberoamericana*, nº 108, julio-diciembre, pp.443-457.
- Molloy, Sylvia (1980). “Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío”. En: *Sin Nombre*, vol. XI, 3, pp. 7-15.
- Molloy, Sylvia (1988) “Ser y decir en Darío: el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza*”. En: *Texto Crítico*, 38, año XIV, enero-junio, pp.30-43.
- Montaldo, Graciela (1994) *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y Modernismo*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Ortega, Julio (1970) *Figuración de la persona*. Barcelona, EDHASA.
- Ortega, Julio (2003) *Rubén Darío*. Barcelona, Omega.
- Rama, Ángel (1977). “Prólogo”. En: Darío, Rubén. *Poesía*, ed. cit., pp. IX-LII.
- Ramos, Julio (1989) *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Sucre, Guillermo (2001) *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Vitier, Cintio y Fina García Marruz (1969) *Temas martianos*. La Habana, Biblioteca Nacional José Martí.
- Zanetti, Susana (2004) *Leer en América Latina*. Mónica Marinone (comp.), Caracas, el otro@elmismo.

Notas:

¹ De allí ese otro ejemplar reconocimiento del magisterio martiano en *La Nación* que Rubén afirma en su *Autobiografía*: “He de manifestar que es en ese periódico donde comprendí a mi manera el manejo del estilo y que en ese momento fueron mis maestros de prosa dos hombres muy diferentes: Paul Groussac y Santiago de Estrada, además de José Martí” (Darío, 1976: 63).

² Hago referencia mediante el adjetivo “devorador” a una lectura muy sugerente de Sylvia Molloy en su ensayo “Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío” (1980). Allí señala que hay dos movimientos que tensan la poesía dariana, la voracidad y el solipsismo. La voracidad le permite a Darío colmar la página blanca y llenar un vacío respecto de tradiciones literarias anteriores al Modernismo en América Latina, devorando, eligiendo, incorporando otras tradiciones (especialmente francesas). El solipsismo vuelve peculiar su estilo, su marca estética individual e individualizadora.

³ Darío destaca que la originalidad de *Los raros* consiste en la mezcla de estilos de los escritores y artistas que forman parte de su “alambique” estético, mezcla que solo podía darse en América, y más aún en la “Buenos Aires-Cosmópolis”. En “Los colores del estandarte” (1896) afirma el principio de la “originalidad imitativa”.

⁴ Aunque solo aludo aquí a la observación de Sucre, hay otras referencias muy importantes que destacan la confluencia Martí/Darío. Valgan dos ejemplos. Fina García Marruz advierte con “fina” estocada crítica la “falta” de Octavio Paz: “Solamente el desconocimiento de Martí y de las causas por las cuales Darío lo llamó *Maestro*, puede explicar que Paz haga todo un estudio sobre Darío y el modernismo sin apenas citar a Martí –o solo entre otros más o menos ilustres precursores-, [...]” (García Marruz, “Modernismo, modernidad y orbe nuevo”, 1991, p. 19). El otro, ineludible, Ángel Rama, quien, para citar solo alguna de sus múltiples referencias, como el prólogo a la *Poesía* de Darío de la Biblioteca Ayacucho: “Pero aún así, la modernidad no dejó de ser para él (se refiere a Darío), el cosmopolitismo. Era esta la palabra clave del progresismo de la época y aún el adolescente Martí subtítulo su primer periódico patriótico: ‘Democrático y cosmopolita.’” (Rama, 1977: xviii).

⁵ Remito a dos excelentes estudios. Por un lado el ensayo de Julio Ramos *Desencuentros de la modernidad en América Latina* donde lee el Prólogo al Poema del Niágara de José Martí como texto que es “una reflexión sobre los problemas de la producción e interpretación de textos literarios en una sociedad inestable, propensa a la fluctuación de los valores que hasta entonces habían garantizado, entre otras cosas, el sentido y la autoridad social de la escritura.” (Ramos, 1989: 7). Por otro, el trabajo de Graciela Montaldo, *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y Modernismo*, donde señala que “Los prólogos-manifiestos de Rubén Darío tienen un valor central en la constitución de su poética y forman sistema con conjuntos de textos como *Los raros* y la cantidad de crónicas aparecidas en periódicos y recopiladas en libros.” (Montaldo, 1994: 130).

⁶ En *Versos sencillos* prevalece el modo Indicativo y especialmente el tiempo presente.

⁷ Me refiero al ensayo “‘Es pequeño-es mi vida’. La tensión autobiográfica en *Versos sencillos* de José Martí”, publicado por primera vez en las Actas del Primer Congreso de Estudios Latinoamericanos. Homenaje a José Martí a los 100 años de *Nuestra América* y de *Versos sencillos*, La Plata, UNLP, 1994 y editado nuevamente en Zanetti, Susana y Mónica Marinone (comp.). *Leer en América Latina*, Caracas, el otro@elmismo (2004, pp. 95-117). Las citas corresponden a esta edición.

⁸ “Entre los Schlegel y Goethe, el claroscuro romántico buscaba imponer el artificio como no- artificio; quería que la máscara del yo estuviese pegada a la piel del actor y que arte y vida fueran una sola cosa. Pero, aun soldada, la máscara cubre una superficie que no se le asemeja. Anfractuosidades, hendeduras y cráteres de lo escondido, que no se acoplan a la máscara, crean una cámara de aire que en su espesor abarca lo que acostumbramos a llamar impostura. Y esa cámara de aire, esa impostura, es el espacio autobiográfico: el lugar donde un yo, prisionero de sí mismo, obsesivo, mujer o mentiroso, proclama, para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe.” (Catelli, 1991: 11). Para nuestra mirada la impostura no significa necesariamente “mentira”, esto es, la impostura no convierte al sujeto autobiográfico en “impostor”, sino que lo pensamos más bien, en el sentido al cual alude Sylvia Molloy, como “pose”, como “postura” o posición” que asume el sujeto, conscientemente o no.

⁹ De los 46 poemas que componen *Versos sencillos* el yo está presente en 36.

¹⁰ En este aspecto Margot Arce de Vázquez señala que el uso del presente en los *Versos sencillos* no tiene significado temporal, “sino que define o generaliza y nos muestra lo permanente, los atributos esenciales del ser.” (Vázquez: 503). Cuando se trata del pretérito generalmente tiene resonancias en el presente.

¹¹ Arcadio Díaz Quiñones subraya “el acierto intuitivo de Julián Orbón hacia los años 50 cuando descubrió la posibilidad y maravilla de cantar esos versos con la música de *Guantanamera*.” (Díaz Quiñones, 2006: 25).

¹² Véase el excelente análisis que despliega Ángel Rama sobre el tópico de la selva sagrada en el formidable prólogo antes citado, en la edición de la Poesía de Rubén Darío por la Biblioteca Ayacucho.

¹³ El libro abre y cierra con referencias al sujeto como poeta y a su instrumento, el verso. El poema 46 cierra con la estrofa tan bella y conocida que dice: “Verso, nos hablan de un Dios/adonde van los difuntos:/verso, o nos condenan juntos/ o nos salvamos los dos.” (Martí, 1997: 227), sugiriendo una compenetración armónica entre el sujeto y su instrumento.